érudit
www.erudit.org

Article

« Jeux péritextuels : "Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?" de Georges Perec »

Sylvie Rosienski-Pellerin

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 27-41.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500925ar

DOI: 10.7202/500925ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:36

JEUX PÉRITEXTUELS
QUEL PETIT VÉLO À GUIDON CHROMÉ AU FOND DE LA COUR? DE GEORGES PEREC

Sylvie Rosienski-Pellerin

■ Presque totalement délaissé par la critique, le second ouvrage de Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*[1]*?*, a toujours été considéré comme une œuvre mineure dans la carrière de l'écrivain, et ce essentiellement à cause de son caractère humoristique : «ostentatoire pitrerie», «pied-de-nez», «canular», tels sont les qualificatifs dont il se verra gratifié[2]; Robert Kanters ira même jusqu'à discerner «dans cet humour aux formes élaborées quelque chose d'un peu scolaire, pour ne pas dire d'un peu cuistre[3]».

Or, ce récit qui traite avec légèreté de la guerre d'Algérie s'avère en fait essentiel à la compréhension de la conception de l'écriture, et par là même de la lecture, qu'avait Georges Perec : «Écrire, déclarait-il, est un jeu qui se joue à deux entre l'écrivain et le lecteur[4]». En effet, comme le présent article se propose de le démontrer, tout dans *QPV* devient prétexte au jeu, sur le plan diégétique aussi bien que sur le plan textuel, et c'est ce jeu qui régit totalement le fonctionnement du texte. Claude Burgelin a remarqué qu'une bonne

1 *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, Paris, Denoël, 1966 (Folio). Toutes les références entre parenthèses à cet ouvrage renverront à cette édition. Le titre sera souvent abrégé *QPV*.

2 Voir Claude Burgelin, «Quelle œuvre en zig-zag où l'on nous mène en petit vélo à guidon chromé?», dans le *Magazine littéraire*, 193 (1983), p. 22, et le chapitre 4 de son *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988 (les Contemporains). Il s'agit à notre connaissance des seuls articles critiques consacrés à ce texte. Notons cependant que Harry Mathews («le Catalogue d'une vie», dans le *Magazine littéraire*, numéro cité, p. 14-20), Warren Motte dans son chapitre sur la métalittérature (*The Poetics of Experiment. A Study of the Work of Georges Perec*, Lexington, French Forum, 1984, p. 114-131) et Paul Schwartz (*Georges Perec. Traces of His Passage*, Birmingham, Summa Publications, 1988), consacrent aussi quelques paragraphes intéressants à cet ouvrage.

3 «Aux écoutes de la nuit», dans *le Figaro littéraire*, 193 (mars 1983), p. 15; cité par Paul Schwartz dans *Georges Perec. Traces of His Passage*, p. 19.

4 «La Vie règle du jeu», entretien avec Alain Hervé, dans *le Sauvage*, 60 (1978), p. 17.

part de la matière première de ce roman avait pour origine « tout ce qu'on dissecte doctement dans les universités ou manifestes littéraires[5] ». Cependant, comme nous allons le voir, on se joue pas uniquement ici des conventions de l'ouvrage de fiction, mais aussi de celles du livre en tant que production et objet de consommation.

Sur le plan diégétique tout d'abord, on soulignera que les actions des personnages sont constamment présentées sous un aspect ludique. Ainsi, ces jeunes gens qui cherchent à tout prix une combine pour éviter à un militaire de partir pour la guerre éprouvent un certain plaisir à pouvoir jouer avec le sort de ce dernier : rappelons leur déception, au début, quand ils apprennent que le nom de leur ami ne figure pas sur la première liste des appelés et qu'ils se sont « décarcassés pour rien » (p. 36), puis leur joie deux mois plus tard, lorsque, « altérés, mais sublimes » (p. 42), ils décident d'agir. Dans le même ordre d'idées, c'est en tant que véritables jeux de mise en scène que sont décrites la mise sur pied par ces mêmes jeunes gens d'une « Assemblée générale » composée de « trois commissions qui siégeraient à huis clos » (p. 54), puis l'organisation d'un grand festin en l'honneur du soldat, festin dans lequel on reconnaîtra une lointaine reproduction de la Cène : « ai-je dit que nous étions la bonne douzaine au fait? » (P. 62.)

Mais surtout, c'est dans la nature même du récit que réside le jeu diégétique, puisque le lecteur est invité à considérer *QPV* comme un récit épique : il en est averti à deux reprises, dès le prière d'insérer qui révèle les traces d'un « souffle épique » et des « vertus de l'épopée », puis par l'indication générique de l'œuvre qui annonce à ceux qui n'auraient pas jeté un coup d'œil à la quatrième de couverture qu'il s'agit bien ici d'un « récit épique en prose ». En effet, si l'on se réfère aux théories de Johan Huizinga, le thème de l'épreuve ou de la quête du « héros », outre le suspense qui en émane, n'est pas sans points communs avec l'« agon » ou jeu de compétition[6]; et c'est bien comme des obstacles à surmonter que nous sont présentés tour à tour la première tentative d'obtention d'un médicament très particulier (refusé), le choix de la méthode à adopter pour éviter la mobilisation du jeune homme sans éveiller les soupçons des institutions militaires, et finalement la tâche de l'enivrer et de le droguer sans rencontrer de problème.

N'oublions pas toutefois que les jeux « ne trouvent généralement leur plénitude qu'au moment où ils suscitent une résonance complice[7] ». Or ce récit a ceci de particulier que pour le lecteur, le suspense, considéré par Huizinga comme un jeu de l'auteur sur le lecteur[8], ne dépend en fait aucunement de l'aboutissement de l'entreprise des protagonistes : il est effectivement réduit au minimum puisqu'il est dit, dès le prière d'insérer, qu'« [ils] ont tout tenté *(en vain hélas!)* » (souligné par nous). C'est donc à un autre niveau

5 « Quelle œuvre en zig-zag [...] », p. 22.

6 Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, Boston, Beacon, 1955; voir tout particulièrement le chapitre VII sur le jeu et la poésie (p. 119-135).

7 R. Caillois, *les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967 (Idées), p. 97.

8 *Homo Ludens*, p. 132.

que le jeu devra trouver sa « plénitude ». L'écriture partageant avec le jeu un respect obligatoire de certaines limites spatiales (la ligne, la page, le livre...) et temporelles (temps du récit, temps de la narration...), ainsi que l'observation de certaines règles (lexicales, syntaxiques, génériques...), il paraît naturel que ce soit avant tout à travers ces limites et ces règles que le ludisme du texte se désigne ouvertement. Nous rappellerons à ce sujet les propos de François Le Lionnais, membre de l'Oulipo — association à laquelle Perec se joindra l'année de la parution de *QPV* et dont les travaux portent justement sur les jeux de contrainte :

> Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration [...] qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes. Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique [...], contraintes de la versification générale [...][9].

D'où l'intérêt des deux infractions majeures à la règle du roman d'aventures que sont la non-clôture de la dernière séquence narrative de *QPV* et la disparition finale du personnage central du récit : si le jeune militaire se fait surprendre en état d'ivresse, son départ pour l'Algérie n'en est pas pour autant certain puisqu'il demeurera introuvable le lendemain :

> On a cherché longtemps, longtemps. On a longé le train une fois, deux fois, dans un sens, puis dans l'autre. [...] Alors on s'est rendu à l'évidence : que Karalarico, il était pas dans ce train-là, ou bien qu'il ne voulait pas nous parler (p. 108-109).

Nous voici en présence de ce que Perec appellerait « la pièce manquante du puzzle » qui, en empêchant de conclure le jeu diégétique, offre au lecteur une infinité de récits possibles et l'incite à concevoir la lecture comme jeu.

Dans le même ordre d'idées, une rapide lecture de ce que Genette a baptisé « péritexte », c'est-à-dire des éléments du « paratexte » « situés autour du texte mais dans l'espace du même volume », nous permet de soupçonner que le fonctionnement du jeu dans *QPV* commence aux seuils mêmes du texte, là où « le texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public[10] ». On remarquera un prière d'insérer, qui non seulement révèle partiellement au lecteur la fin de l'histoire, mais lui signale aussi la présence d'« une recette de riz aux olives qui devrait satisfaire les plus difficiles », un titre-énigme inhabituellement long, un avertissement des plus prétentieux de par sa présentation et son contenu, une dédicace d'une flatterie exemplaire — « Ce récit est dédié à L.G. en mémoire de son plus beau fait d'armes (mais si, mais si) » —, une note infrapaginale (la seule) qui confirme les doutes du lecteur quant à l'exactitude d'une addition de pourcentages, et finalement un index peu sérieux et donc peu fiable qui, de toute façon, n'a pas sa place dans un récit fictif.

---

9 François Le Lionnais, « la Lipo. Le Premier Manifeste », dans Oulipo, *la Littérature potentielle. Créations. re-créations. récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 20.

10 Genette considère comme éléments du *paratexte* « titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes, illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes » (*Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981, p. 7-9).

Une analyse plus approfondie de ces éléments confirme effectivement l'existence de tout un jeu péritextuel destiné à solliciter la complicité du lecteur. Ce jeu fonctionne en fait à plusieurs niveaux, comme en témoigne le prière d'insérer :

> De temps à autre, il est bon qu'un poète, que n'effraie pas l'air raréfié des cimes, ose s'élever au-dessus du vulgaire pour, dans un souffle épique, exalter notre aujourd'hui. Car ne nous y trompons pas : ces courageux jeunes gens qui, au plus fort de la guerre, ont tout tenté (en vain, hélas!) pour éviter l'enfer algérien à un jeune militaire qui criait grâce, ce sont les vrais successeurs d'Ajax et d'Achille, d'Hercule et de Télémaque, des Argonautes, des Trois Mousquetaires et même du Capitaine Nemo, de Saint-Exupéry, de Teilhard de Chardin...
> Quant aux lecteurs que les vertus de l'épopée laissent insensibles, ils trouveront dans ce petit livre suffisamment de digressions et de parenthèses pour y glaner leur plaisir, et en particulier une recette de riz aux olives qui devrait satisfaire les plus difficiles.

Bien qu'anonyme, ce prière d'insérer en clin d'œil est sans aucun doute attribuable à l'auteur et non à l'éditeur, même si le style recherché n'est pas tout à fait représentatif du reste du texte. Ne pourrait-on pas y reconnaître d'ailleurs ce

> ton volontiers olympien, qui fleurit abondamment dans les années soixante [...], et qui manifeste à l'égard du texte un surplomb auguste, quoique retenu, que le lecteur ne peut attribuer, logiquement ou vraisemblablement, qu'à l'auteur, mais que celui-ci peut toujours éventuellement désavouer[11]?

D'autre part, il apparaît clairement que la fonction du prière d'insérer n'est pas ici de résumer ni de mettre en valeur l'ouvrage auquel il se rapporte, mais plutôt de s'en jouer. Ainsi, le style lyrique de la première phrase (qui semble inspirée d'un poème de Mallarmé), poussé à son paroxysme si l'on en juge par les quatre métaphores énoncées d'affilée, va d'abord éveiller les soupçons du lecteur quant à la noblesse prétendue du texte en question. Ces soupçons seront alors aussitôt renforcés par un « ne nous y trompons pas » qui remet indirectement en question la nature du texte; ce sera finalement l'allusion à une (vulgaire) recette du riz aux olives, qui par son caractère imprévisible et contrastant, mettra en valeur les mots clés « digressions », « parenthèses » et « plaisir », et révélera ainsi la véritable nature du texte : genre épique, peut-être, mais aussi et surtout métatexte humoristique[12]. Quant à la confusion entre les noms de célèbres héros d'épopée auxquels sont comparés nos personnages et ceux d'auteurs de récits d'aventures et d'essayistes, elle semble vouloir indiquer au lecteur qu'en fait le véritable héros, ici, c'est la littérature.

Par le truchement de jeux stylistiques et référentiels, le prière d'insérer de *QPV* désigne donc implicitement la littérature comme objet principal d'un autre jeu latent, élaboré à partir de ce que Genette appelle « l'architextualité générique » du texte, c'est-à-dire l'ensemble des « types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires » dont il relève essentiellement (*Seuils*, p. 7). Aussi nous proposons-nous d'examiner à présent dans quelle mesure le jeu fonctionne de la même manière dans le reste de l'appareil péritextuel, c'est-à-dire dans quelle mesure la remise en cause

11 G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (Poétique), p. 104.

12 Nous utilisons ici la notion de métatexte dans son sens le plus commun, c'est-à-dire comme réflexion du texte sur lui-même.

des fonctions et des conventions de chacun des éléments de l'appareil péritextuel de *QPV* — et par là même la mise en relief de la littérarité du texte — peut servir d'indice au décodage d'autres jeux sous-jacents du même genre qui s'inscrivent quant à eux au niveau textuel.

Le titre *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?*, de par sa forme interrogative et sa lourdeur syntaxique (un syntagme nominal avec quatre déterminants), a lui aussi pour première fonction d'éveiller la curiosité du lecteur éventuel et, à travers la question posée, de solliciter sa participation au jeu de la narration : le lecteur s'attendra en effet à ce qu'un petit vélo à guidon chromé au fond d'une cour vienne à un moment ou à un autre jouer un rôle important dans cette histoire. Toutefois, la fonction habituelle du titre, qui est de désigner le sujet du texte (ce dont il est question) ou l'objet du texte (ce qu'on en dit)[13], est ici inopérante puisque ce titre renvoie en fait à une absence : il sera question à plusieurs reprises d'un petit vélomoteur (à guidon chromé) mais jamais d'un « petit vélo à guidon chromé au fond de la cour », comme le confirmera par ailleurs la « colle » que le narrateur posera en fin de récit au narrataire, en l'occurrence au lecteur :

> Qu'est-ce que, donc, avait-il vu, le Pollak Henri, dans la cour de la caserne? Un petit vélo à guidon chromé? Non, pas du tout, vous n'y êtes pas! [...] Et qu'est-ce qu'il avait encore vu le Pollak Henri? Un petit vél-? Mais non, triple andouille! (P. 98.)

Le jeu, à ce premier niveau, est donc double : le titre joue en fait avec les éléments diégétiques — d'où l'adjectif interrogatif « quel » —, tandis que le discours du narrateur joue avec l'impact du titre sur le lecteur. Il s'agit en quelque sorte de ce que Christian Moncelet appelle « jouer au petit jeu de l'intitulation mensongère[14] », pratique utilisée notamment par Rabelais, Montaigne et Péguy qui souvent avaient recours à des titres humoristiques pour des propos sérieux (soulignons cependant que les écrits de Rabelais avaient aussi un caractère ludique, si l'on en juge par les nombreux jeux de mots).

Le titre se singularise d'autre part par sa longueur, qui l'inscrit en faux contre l'évolution générale qui veut que les titres deviennent de plus en plus courts[15]. Or, Moncelet fait remarquer à ce sujet que, « fréquemment, et surtout dans la littérature moderne, les titres longs sont nés d'intentions polémiques, parodiques ou humoristiques[16] ». Il semble donc qu'il faille aussi reconnaître derrière le choix de celui-ci une sorte de parodie de ces titres très longs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Rappelons que le titre est soumis à au moins deux déterminations fondamentales, le genre et l'époque, d'où la tentation de l'utiliser comme élément parodique. Edgar Reichman considère d'ailleurs qu'il y avait déjà parodie dans celui du premier roman de Perec, *les Choses*, puisque, selon lui, il « nous renvoie à l'aliéna-

13 Léo Hoek, *la Marque du titre*, Paris, Mouton, 1981. Jugeant cette terminologie insignifiante, Genette propose de nommer ces deux types de titres « thématique et rhématique » (*Seuils*, p. 75-76).

14 Christian Moncelet, *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, Le Cendre, BOF, 1972, p. 127-128.

15 L. Hoek, *la Marque du titre*, p. 13 et 73. Hoek cite d'ailleurs *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* comme exemple.

16 *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*, p. 87.

tion[17] » ; quant à celui du roman qui suivra *QPV*. *Un homme qui dort*, nous pourrions aussi le considérer comme parodique puisqu'il n'est pas sans rappeler les premières pages de *Du côté de chez Swann* : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes[18] ».

Le jeu sur les conventions péritextuelles se manifeste encore plus clairement sur la deuxième « belle page » (ou page de droite) qui suit celle du titre :

Récit
épique en prose
agrémenté
d'ornements versifiés
tirés
des meilleurs
auteurs

par l'auteur de
comment
rendre
service
à
ses amis
(Ouvrage couronné
par diverses Académies
Militaires).

Cette page se désigne ouvertement comme plaisanterie et peut donc être attribuée elle aussi sans aucun risque à l'auteur : en effet, de quoi s'agit-il sinon d'une parodie de page de titre classique — sans titre ? On relèvera ainsi une présentation fantaisiste avec alternance d'italiques et simili d'enluminure qui n'est pas sans rappeler celle des pages de titre du XVI^e siècle, ainsi que la formule « par l'auteur de », chère à certains écrivains du XIX^e et utilisée ici pour signifier un pseudo-anonymat de l'auteur. Cette formule, explique Genette, « constitue [...] une modalité fort retorse de la déclaration d'identité », puisqu'elle met au service d'un livre (anonyme) le succès d'un précédent (souvent anonyme lui aussi), et qu'elle permet de « constituer une entité auctoriale sans recours à aucun nom, authentique ou fictif » (*Seuils*, p. 45). Il est par ailleurs intéressant de noter que le titre (fictif) du précédent ouvrage en question (« comment rendre service à ses amis ») pourrait fort bien s'appliquer à notre texte et qu'il reprend la formule propre au « mode d'emploi » chère à Perec. Quant à l'ironie prétentieuse de la longue indication générique (« ornements versifiés tirés des meilleurs auteurs ») et l'attribution fictive d'un prix des plus saugrenus (« Ouvrage couronné par diverses Académies Militaires »), il s'agit bien sûr là encore de clins d'œil destinés à remettre en question la littérarité du texte.

De plus, si l'on se réfère aux règles de présentation exposées par Genette, l'emplacement de ce pot-pourri métatextuel (après la note éditoriale concernant l'auteur et juste avant la dédicace) correspond à celui réservé habituellement à la préface ou toute instance préfacielle quelle qu'elle soit.

17 Reichmann, cité dans L. Hoek, « Description d'un archonte. Préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman », dans Jean Ricardou et B. Van Rossum Guyon éd., *Nouveau Roman. Hier, aujourd'hui*, I, Paris, U.G.E., 1972, p. 310.

18 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954 (Folio), p. 13.

Or, la fonction de la préface est, toujours selon Genette, «d'assurer au texte une bonne lecture» (*Seuils*, p. 183), c'est-à-dire de guider le lecteur dans son interprétation ou son décodage du texte qui suit. Il nous faut donc accorder une importance toute particulière au jeu de ces quelques lignes car elles confirment en quelque sorte les règles de lecture introduites dans le prière d'insérer : repérer les caractéristiques du récit épique, relever et identifier les «auteurs» de certains «ornements versifiés»... tout en tâchant bien sûr de ne pas tomber dans le piège.

Clin d'œil et jeu aussi que cet «Index des fleurs et ornements rhétoriques, et, plus précisément, des métaboles et des parataxes que l'auteur croit avoir identifiées dans le texte qu'on vient de lire» (p. 113). Notons tout d'abord qu'étant caractéristique des ouvrages didactiques, la présence d'un index dans un texte catégorisé comme «récit» transgresse les lois ou normes littéraires et remet ainsi en question la nature même de ce texte. En outre, il apparaît rapidement que la fonction première de l'index comme outil heuristique est ici remise en cause elle aussi, et ce dès son introduction, puisqu'il s'agit de figures de style «que l'auteur *croit* avoir identifiées» (souligné par nous). Le lecteur en aura d'ailleurs confirmation par plusieurs renvois dont la nature va pour le moins à l'encontre de la précision habituellement caractéristique de l'index :

> Antiparastase, ?
> Antithèse, par-ci par-là.
> [...]
> Approximation, ?
> [...]
> Asyndète, peut-être.
> [...]
> Catachrèse, bien sûr.
> [...]
> Épistrophe, je n'ai rien contre.
> [...]
> Helvétisme, y'en a pas.
> Hispanisme, y'en a pas non plus.
> Homéoptote, aucun intérêt.
> [...]
> Homonyme, sans doute.
> Italianisme, y'en a pas.
> Japonisme, y'en a pas.
> Jeu de mots, 11 (eh! oui).
> Jeannotisme, hélas! non.
> Nécrologie, ben voyons.

On remarquera également que l'index ne va pas au-delà de la lettre *P* (il se conclut sur «etc., etc., etc.»!) et que certaines entrées ne respectent pas la classification alphabétique — telles «Antypophore», «Antiphrase», «Antiparastase», «Épiphanie», «Épithète oiseuse», «Jeannotisme» ou «Parachème». Tout cela concourt bien sûr à attirer l'attention du lecteur sur le caractère purement ludique de l'index.

Dans le même ordre d'idées, une lecture encore plus attentive révélera qu'un bon nombre de ces «figures» sont synonymes — d'où peut-être l'allusion aux métaboles —, mais renvoient à des pages différentes, telles «anaphore»/«épanaphore»/«épanalepse»/«épiphore»/«épistrophe», ou encore «accumulation»/«conglobation», etc.; l'identification de certaines d'entre elles pourra aussi s'avérer difficile, étant parfois mal orthographiées («acyrologie» pour «acirologie», «parachème» pour «paréchème», «cacemphate» pour «kakemphaton») ou affublées d'un

affixe et contractées — «*hyper*catalecte», «*méga*-légorie» (méga-allégorie). Notons enfin la présence de nombreux néologismes dont la formation est, dans l'ensemble, aisée à reconnaître :

— anthérologie : de la racine grecque «anthêros» («fleuri»); allusion évidente aux «fleurs et ornements rhétoriques» de l'introduction;
— bombastique : mot valise composé de «bombe» et de «astique»;
— barbarolexie : composé à partir des lexèmes «barbare» et «lexique»;
— pseudépigraphe : contraction de «pseudo épigraphe»;
— néographie : adjonction du préfixe «néo»;
— logodiarrhée : au lieu de «logorrhée» (on peut reconnaître ici une épenthèse ou altération du mot par adjonction à son milieu);
— capucinade : formé à partir de Capucin, nom d'un ordre religieux.

C'est donc uniquement comme un jeu dont le partenaire premier est bien entendu le lecteur qu'il faut concevoir cet index; jeu qui fonctionne en fait ici à trois niveaux :

— au niveau de la présentation (on reconnaîtra même certains points communs avec le jeu de piste) :

> Hystérologie, voir Hystéro-protéron.
> Hystéro-protéron, voir Hystéro-proton.
> Hystéro-proton, voir Hystérologie.
> [...]
> Hypozeugme, voir Mésozeugme.
> [...]
> Mésozeugme, voir Zeugme [l'index s'arrête à la lettre *P*.];

— au niveau du contenu (jeux de mots, calembours,...);
— au niveau du rapport index-texte (repérage de ces figures dans le texte).

Mais là encore, les pièces du jeu servent en quelque sorte de «balises» à un autre mécanisme ludique : ainsi, si l'on considère les figures de style comme jeux de langage, le jeu portant sur la nature et le nom de ces dernières doit être considéré comme doublement significatif du caractère ludique du style de l'œuvre. D'autre part, outre les néologismes déjà mentionnés, la longue liste de procédés consistant à jouer sur la construction des mots — tels métaplasme, métathèse, prosthèse, épenthèse, paragoge, aphérèse, apocope, contraction, crase — souligne l'importance accordée aux jeux sur le signifiant dans le texte et met du même coup en relief le concept d'écriture comme jeu. Quelques-uns de ces savoureux néologismes s'avèrent d'ailleurs plus significatifs que d'autres, parce qu'ils indiquent aussi l'appartenance architextuelle du texte, ainsi qu'en témoignent les exemples suivants : «calliépie» (allusion à Calliope, muse de la poésie épique et de l'éloquence), «marotisme» (archaïsme à la période classique), «berquinade» (allusion à Berquin, écrivain français du XVIII[e] siècle, auteur de poèmes et de récits moralisateurs pour la jeunesse) ou encore «crébillonnage amari-

vaudé» (allusion à Crébillon et Marivaux[19]). Sans oublier bien sûr de mentionner l'entrée «hypercatalecte» — une catalecte est une citation d'auteur donnée comme modèle à imiter — qui renvoie le lecteur à la page 17 où celui-ci pourra trouver :

> [...] et, comme dit le fameux fabuliste,
> Il *lui tint à peu près ce langage.*

L'allusion à l'«à peu près» du langage est bien entendu aussi pertinente que la référence intertextuelle (on aura évidemment reconnu le vers très célèbre de la fable du «Corbeau et le Renard» de Jean de La Fontaine).

Nous abordons finalement la note infrapaginale qui, de par sa location (en milieu de livre), se distingue des autres éléments du péritexte :

> Le lecteur méfiant qui fera le compte trouvera peut-être que le total dépasse 100 %. Il n'aura pas tort d'en déduire que certains votèrent deux fois (p. 57).

Comme le titre, cette note sollicite doublement la participation du lecteur au jeu du discours du narrateur, de par sa nature tout d'abord, mais aussi parce qu'elle incite à la vérification de chiffres avancés par le narrateur et «souffle» l'explication de cette erreur d'opération. De même, comme les autres éléments du péritexte étudiés, elle s'inscrit en faux contre les conventions littéraires : il n'est pas coutume en effet de trouver des notes auctoriales dans un texte de fiction[20]. Genette fait remarquer que ce type de notes s'applique en fait le plus souvent «à des textes dont la fictionalité est très "impure", très marquée de référence historique, ou parfois de réflexion philosophique» (*Seuils*, p. 305), et que «plus un roman se dégage de son arrière-plan historique, plus la note auctoriale peut sembler saugrenue ou transgressive» (p. 307) — ce qui est ici le cas. Reprenant la théorie de Lucien Dällenbach selon qui la fiction repose sur la dissociation entre narrateur et auteur[21], Vincent Colonna remarque, dans son étude des notes infrapaginales chez Perec, que

> Pour qu'il y ait un texte de fiction, ou plutôt pour qu'un texte soit lu comme tel, il faut une double duplicité : la fiction d'une histoire et la fiction d'un discours porteur de cette histoire. [...] Que l'auteur interfère du paratexte dans le texte, par le biais de la note, et la position du narrateur sera ébranlée, son propos comme parasité, soumis à des bruits[22].

Mais s'agit-il ici d'une intervention de l'auteur destinée à compléter les déclarations du narrateur dont rien ne le distinguait jusque là, ou s'agit-il, comme le suggère Colonna, d'une intervention du narrateur extradiégétique et homodiégétique? Tout porte à croire qu'il faille voir dans cette note, comme d'ailleurs dans le reste de l'appareil péri-

19 Rappelons que dans ses pièces les plus célèbres, *Atrée et Thyeste* (1707) et *Rhadamiste et Zénobie* (1711), Crébillon cherche avant tout à créer une impression de terreur et, pour ce faire, met sous les yeux des spectateurs des scènes atroces. L'allusion à Marivaux ajoute donc un contraste humoristique.

20 Perec écrira par la suite : «J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à y préciser» (*Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 19, note 1).

21 Lucien Dällenbach, *le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 100-101.

22 Vincent Colonna, «Fausses notes», dans les *Cahiers Georges Perec*, 1, Paris, P.O.L., 1985, p. 103.

textuel de *QPV*, ce que Colonna baptise « promotion du narrateur » par le biais d'« une métalepse paratextuelle généralisée aux limites du possible[23] » : ce procédé, qui touche les principes de la représentation et de l'énonciation dans leurs fondements, montre une fois de plus qu'on se joue des mécanismes de l'écriture.

L'hypothèse de Genette selon laquelle « l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels » (*Palimpsestes*, p. 14) semble donc se vérifier; le caractère ludique du péritexte de *QPV*, tout en mettant en valeur la littérarité du texte, permet de repérer différentes instances du jeu textuel : la parodie de genre[24] (portant principalement sur l'épopée) avec, à ses côtés, les jeux stylistiques, linguistiques et énonciatifs.

Les limites imposées par cette étude ne nous autorisant pas à entreprendre une analyse complète de *QPV*, nous avons choisi d'examiner quelques passages particulièrement représentatifs de l'actualisation du jeu péritextuel dans le texte. La première de ces analyses prendra pour point de départ l'incipit, dont l'étude s'imposait en effet pour une approche comme la nôtre, incipit et paratexte étant deux instances que les théoriciens ont tendance à rapprocher. Claude Duchet, par exemple, considère l'incipit comme faisant partie des « frontières » du texte, de ces repères « entre texte et hors-texte[25] », notions que reprend Genette dans sa définition du paratexte :

> Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture » (*Seuils*, p. 7-8).

Incipit et paratexte sont même parfois quasiment indissociables si l'on en juge par les conventions de la littérature pré-médiévale, où l'incipit servait de titre.

Mais prendre pour incipit les premières lignes ou premiers paragraphes d'un texte, comme le fait Jacques Allard[26], conduirait inévitablement à une interprétation symbolique plurielle de la diégèse. C'est pourquoi nous considérerons l'incipit tel que le définit Duchet, c'est-à-dire comme toute première phrase du roman, entrée dans le champ romanesque (en gras dans l'extrait ci-dessous) :

> **C'était un mec, il s'appelait Karamanlis, ou quelque chose comme ça : Karawo? Karawasch? Karacouvé? Enfin bref, Karatruc.** En tout cas, un nom peu banal, un nom qui vous disait quelque chose, qu'on n'oubliait pas facilement.

Quatre mots seulement et le jeu est lancé : tel l'index moqueur pointé sur la nature générique du texte, « C'était un mec... » met tout de suite le lecteur en condition. Légèrement en exergue, cette variante de la formule traditionnelle du

23 *Ibid.*, p. 106.
24 Genette définit la parodie comme « transformation textuelle à fonction ludique » (*Palimpsestes*, p. 49).
25 Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou Variations sur un incipit », dans *Littérature*, 1 (1971), p. 5-14.
26 Jacques Allard, *Zola, le chiffre du texte. Lecture de l'Assommoir*, Montréal, P.U.Q., 1976, p. 12.

conte, et donc du récit de fiction par excellence («Il était une fois...»), annonce avec une certaine familiarité la parodie de genre. En effet, à peine le rideau est-il levé sur notre héros, que le récit bute déjà sur le nom du «mec» en question, tout comme le prière d'insérer avait lui aussi glissé sur les noms de héros célèbres, souvenons-nous en. Que le lecteur ne s'inquiète pas pour autant : il s'agit après tout «d'un nom qu'on n'oubliait pas facilement», et s'il y a un nom que l'on ne veut pas oublier dans un récit d'aventures traditionnel, c'est bien celui du héros. Rappelons d'autre part que le genre épique exige que le héros porte un nom afin qu'on puisse y associer tous ses succès :

> A man's name is very important in heroic poetry; it becomes equal to the sum of his accomplishments. It is always assumed that a man's action is knowable and is known, and is known to be *his*[27].

Ce sera donc Karamanlis, Karawo, Karawasch, Karacouvé, Karatruc, ou encore, selon les circonstances, Karacasse, Karameraman, Karajeanne, Karamel ou Karalepipède (au total, plus de 70 dénominations différentes commençant toutes par «Kara»). Voilà bien un nom qui évoque quelque chose, puisqu'il n'est pas sans rappeler Bulocra, Butrula ou Butaga, personnage de Queneau dans *le Dimanche de la vie;* mais il en dit encore plus sur les règles de la narration : Barthes n'a-t-il pas déclaré que «le propre du récit n'est pas l'action mais le personnage comme Nom Propre[28]»? Ce jeu sur le nom propre du personnage ne fait donc pas qu'annoncer un jeu sur le signifiant : il rappelle aussi, comme l'entrée en matière, que le jeu est élaboré sur les conventions du récit et donc sur la littérarité du texte, de même que sur un discours à caractère intertextuel, confirmant ainsi ce qu'annonçait le péritexte.

Le jeu continue dès le deuxième paragraphe, niant d'emblée toute fonction réaliste au nom propre : si le nom doit nous dire quelque chose, ce n'est certainement pas sur l'origine ethnique ou le statut du personnage. Les apparences sont en effet parfois trompeuses : le lecteur qui aurait cru deviner ici une ressemblance avec le pseudonyme de quelque haute personnalité du monde des arts ou de la politique est averti qu'il se trompe[29], et ce à grand renfort de jeux de mots et de néologismes bien construits visant quelques clichés culturels à caractère humoristique :

> Ç'aurait pu être un *abstrait* arménien de l'École de Paris [allusion à l'art abstrait], un catcheur bulgare, *une grosse légume de Macédoine* [macédoine de légumes], enfin un type de ces coins-là, un *Balkanique*, un *Yoghourtophage*, un *Slavophile*, un Turc. Mais, pour l'heure, c'était bel et bien un militaire, *deuxième classe dans un régiment du Train* [dans le train, en deuxième classe], à Vincennes, depuis quatorze mois (p. 11; souligné par nous).

27 Thomas M. Greene, «The Norms of Epic», dans Victor Brombert éd., *The Hero in Literature*, New York, Fawcett, 1969, p. 56.

28 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 197. Rappelons aussi cette autre affirmation de Barthes : «Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre» (*ibid.*, p. 101-102).

29 En effet, tout dictionnaire confirmera que beaucoup de noms propres d'origine bulgare, turque, roumaine, russe ou serbe commencent par «C/Kara», dont «Caramanlis» et «Caravage». Doit-on aussi y voir une allusion à la peuplade arménienne des Kara-kirghiz, connue pour ses fantastiques légendes épiques et ses héros aux pouvoirs surnaturels? (Voir C.M. Bowra, «The Hero», dans Victor Brombert éd., *The Hero in Literature*, p. 22-52.)

Nous retrouvons ici la même figure de discours (métabole) utilisée avec le nom propre, jeu qui semble vouloir «épuiser l'invention pourtant infinie des synonymes, tout à la fois répéter et varier le signifiant, de façon à affirmer l'être pluriel du texte[30]», avec, en plus des jeux de mots, quelques néologismes destinés, comme ceux de l'index, à faire prendre conscience au lecteur de la forme du message qu'il déchiffre[31].

Enfin, la présentation humoristique qui est faite du héros dès les premières lignes du texte a pour effet de le polariser négativement[32], ce qui est contraire là encore aux conventions du récit épique, le héros d'épopée étant, d'ordinaire, source d'admiration. Effectivement, bien que «Kara-comme-tu-dis» corresponde à la définition habituelle du héros d'épopée — «[Epic literature] heros are simple men, versed in the activities of common life [...]; they are leaders, not through class status or wealth or even birth, but through the excellencies of heart and mind and hands[33]» —, son image de héros sera ridiculisée tout au long du récit. Ce seront, tantôt des jeux de mots portant sur l'ambiguïté de certains termes ou sur la syntaxe d'expressions idiomatiques — «doué d'*une force peu commune* (n'avait il pas cassé notre unique chaise paillée rien qu'en s'asseyant dessus?), d'une perspicacité légèrement *à côté de* la moyenne» (p. 62) —, tantôt le recours à des expressions familières ou des clichés à fonction mimétique destinés à évoquer les grandes idéologies populaires, qui privent alors notre héros de toute distinction particulière :

> un brave homme, un bon bougre, un humble, un petit, *un brave gens du quartier qui va au lait en savates, qui n'aime pas la guerre, pasque la guerre, c'est vilain, qui aime la paix, pasque la paix c'est mimi* [...]. Et puis l'amour! Ne suffisait-il pas qu'il ait *une fille dans la peau* pour être sauvé? (P. 68-69; souligné par nous.)

Ces clichés sont légèrement démarqués du reste du texte grâce à l'utilisation d'un registre proche du «français qui s'cause», ce qui permet de les associer directement à leur auteur diégétique, en l'occurrence notre héros Karabibine.

Et même s'il s'agissait en fait de retirer au héros ses atouts caractéristiques pour les attribuer aux autres protagonistes (souvenons-nous des «courageux jeunes gens qui, au plus fort de la guerre, ont tout tenté» dont nous parle le prière d'insérer), ce ne serait que pour aboutir une fois de plus à la parodie, en l'occurrence à la parodie du héros épique :

> il existe une bande de braves gens *dont auquel* j'en suis, *courageux comme Marignan, forts comme Pathos, subtils comme Artémis, fiers comme Artaban* (p. 45-46; souligné par nous).

Annoncées par une maladresse syntaxique chargée d'éveiller l'attention du lecteur, les comparaisons ci-dessus n'ont en effet pour fonction que de rappeler la parodie de genre. À partir de l'expression figée «fier comme Artaban» ont été construites

30 R. Barthes, *S/Z*, p. 65.

31 Rappelons que Riffaterre considère la communication littéraire comme «un jeu, ou plutôt une gymnastique puisque c'est un jeu guidé, programmé par le texte» (*la Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 10).

32 *Ibid.*, p. 170.

33 Charles Moorman, «The Uses of Love: Chrétien's Knights», dans Victor Brombert éd., *The Hero in Literature*, p. 111.

trois autres comparaisons destinées à évoquer phonétiquement les noms des héros des *Trois Mousquetaires* (mentionnés dans le prière d'insérer). Mais ces expressions n'ont pas pour autant été choisies totalement au hasard : Marignan est le lieu d'une célèbre bataille (1515), Artémis est la déesse grecque de la chasse et Pathos signifie «passion». Enfin, comme dans la citation précédente, l'adjectif «brave» est employé dans son sens le moins glorieux, comme il le sera par ailleurs dans tout le récit.

Une étude du jeu stylistique ne pourrait être exhaustive, tant le texte s'avère riche en effets de style. Il est vrai que, comme le remarque Genette, «le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est [...] une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique» (*Palimpsestes*, p. 22). Il faut toutefois souligner que notre texte a ceci de particulier qu'il ne tient pas uniquement du pastiche héroï-comique, qui consiste à forger par voie d'imitation stylistique un texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire. Le passage que nous avons choisi pour illustrer notre propos est situé en tout début de récit :

> Et parmi ses **copains**, y'avait un grand **pote** à nous, Henri Pollak soi-même, maréchal des logis, exempt d'Algérie et des T.O.M. (une triste histoire : *orphelin dès sa plus tendre enfance, victime innocente, pauvre petit être jeté sur le pavé* de la grande ville à l'âge de quatorze semaines) et qui *menait une double vie : tant que brillait le soleil*, il *vaquait à ses occupations* margistiques, **enguirlandait** les hommes de corvée, gravait des cœurs transpercés et des slogans détersifs sur les portes des latrines. Mais *que sonne la demie de dix-huit heures*, il enfourchait un pétaradant petit vélomoteur (à guidon chromé) et *regagnait à tire-d'aile son Montparnasse natal* (car il était né à Montparnasse), où que c'est qu'il avait sa bien-aimée, sa **piaule**, nous ses **potes** et ses chers **bouquins**, il se métamorphosait en un fringant junomme, sobrement, mais proprement vêtu d'un chandail vert à bandes rouges, d'un pantalon tire-bouchonnant, d'une paire de **godasses** tout ce qu'il y avait de plus **godasses** et il venait nous retrouver, nous ses **potes**, dans des cafés où c'est que nous **causions de boustifaille, de cinoche et de philo** (p. 11-13).

Nous pouvons certes relever nombre de clichés dits «d'apparat[34]» (que nous avons mis en italiques), c'est-à-dire de style relevé, pour introduire un sujet assez vulgaire. Mais nous remarquerons aussi que ce style verse rapidement dans la familiarité (en gras), avec ici et là quelques incorrections syntaxiques (soulignées) et jeux de mots ou néologismes : «détersifs» pour «désertifs» (noter la métathèse), «junomme» pour «jeune homme», «margistiques» formé sur la racine «margis» (elle-même contraction de «maréchal des logis») et «tire-bouchonnant» formé sur «tire-bouchon». La double fonction du jeu stylistique se confirme donc : les clichés (d'apparat ou de mimétisme) attirent l'attention sur la forme du message linguistique tout en rappelant le genre d'où ils sortent pour les uns, ou tout en colorant le texte de comique pour les autres[35]; quant aux néologismes, ils suspendent l'automatisme perceptif et contraignent le lecteur à prendre conscience de la forme du message qu'il déchiffre[36], tout en y ajoutant une touche humoristique.

34 M. Riffaterre, *la Production du texte*, p. 176.
35 M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162-175.
36 M. Riffaterre, *la Production du texte*, p. 61.

Un jeu du même genre se manifeste par ailleurs au niveau de la narration[37]. Si le passé simple est, selon Barthes, la «pierre d'angle du récit» et donc le temps de l'épopée par excellence, il est rarement utilisé à la première personne. Or, nous l'avons vu précédemment, nous sommes ici en présence de ce que Genette appelle un narrateur «extradiégétique-homodiégétique[38]», c'est-à-dire d'un narrateur au premier degré qui raconte une histoire où il est présent : d'où l'entorse aux conventions du récit qui ne manquera pas de faire sourire. En outre, les calembours, clichés déformés et fautes de conjugaison évidentes qui accompagnent ces formes au passé simple les relèguent automatiquement au rang des manifestations de la parodie : «nous recevîmes pour toute réponse» (p. 33); «c'était la catascrophe. Et alors, altérés, mais sublimes, nous décidâmes d'agir» (p. 42); «Du temps fugit» (p. 85); «nous rangîmes [...]. Sur le coup de quatre heures, quelques copains survenirent à l'improviste» (p. 95).

Par ailleurs, le jeu métaleptique mis en valeur par la note infrapaginale régit en fait tout le récit : le narrateur est constamment «promu» (pour reprendre le terme de Colonna) au rang d'auteur et se permet maintes réflexions autocritiques du genre «je ne suis pas très sûr de cette orthographe» (p. 45), «je crois l'avoir déjà dit» (p. 106), ou s'adresse directement à son lecteur. Sollicité dans tout le péritexte à prendre part aux jeux de l'écriture — et donc de la lecture —, le lecteur le sera en effet encore plus ouvertement tout au long du texte de *QPV*, mis au défi de reconnaître les sources littéraires du narrateur-auteur — «ils réveillèrent Karascon en lui incinérant des petits bouts de bois dans les oneilles (vous voyez qui j'allusionne[39]?)»; p. 92 —, ou averti régulièrement du processus de l'écriture :

> vous me direz que si je n'y connais rien, je n'ai qu'à pas écrire (p. 83);
>
> Le lecteur qui voudrait marquer ici une pause, le peut. Nous en sommes arrivés, ma foi, à ce que d'excellents auteurs (Jules Sandeau, Victor Margueritte, Henri Lavedan, Alain Robbe-Grillet même, dans son tout dernier *Carême de Noël*) appellent une articulation naturelle (p. 43).

Finalement, comme les extraits cités précédemment ont permis de le constater, c'est aussi essentiellement à travers l'allusion (parfois déguisée) à des titres d'ouvrages ou à des noms d'auteurs d'époques et de genres littéraires différents que la littérarité du texte est continuellement mise en valeur. La meilleure illustration de ce procédé qui, rappelons-le, opérait déjà dans le prière d'insérer, dans l'index, et indirectement dans la deuxième page de titre, est certainement la composition de la «thanatine solucamphrée du Dr. Mortibus» achetée «au croisement de la rue Boris-Vian et du boulevard Teilhard de Chardin» :

> Nicotate de Methilde 0,005
> 8-Chloro**théophyl**linate-dimethyl-amino-éthyl-benzhydryl éther 0,1

37 Nous entendons par «narration» ce que Genette définit comme «instance productrice ou énonciation du discours narratif» (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226).

38 G. Genette, *Figures III*, p. 255.

39 Allusion à *Ubu roi:* remarquer aussi le jeu de mots : «incinérant» au lieu de «insérant».

Paradichlorobenzène	0,4
Balzaque	**0,001**
Quinquina succirubra	0,8
James Bond	**0,007**
Agrippa dobignia	**traces**
Excipient placégique	Q.S. (98,6 %)
	(p. 79-81).

Ce produit, si l'on en juge par ses composants, reflète bien — avec quelque ironie toutefois — le processus de l'écriture, et plus particulièrement de l'écriture de ce texte. À moins bien sûr que ce ne soit l'écriture qui soit comparée à un remède...

Aussi pouvons-nous conclure qu'en dépit de la non-linéarité et du statut ambigu de tout péritexte (au seuil du texte, entre texte et hors-texte), celui de *QPV* doit être considéré comme élément à part entière du texte : comme nous l'avons vu, il relève lui-même de la parodie et contribue à la représentation de l'écriture et de la lecture comme jeux. Avec *QPV*, Perec inaugure en fait une pratique de la péritextualité qui sera désormais caractéristique de chacun de ses ouvrages, atteignant son paroxysme dans *la Vie mode d'emploi* (1978). Mais ce n'est pas seulement l'importance que Perec accorde au livre-objet qui est ici mise en relief; avec *QPV*, Perec pose cartes sur table et nous donne un avant-goût des mécanismes ludiques qu'il exploitera dans le reste de son œuvre : jeux sur les signifiants — exploités plus particulièrement dans *la Disparition* (1969) et *les Revenentes* (1972) —, jeux intertextuels ou jeux de la citation déguisée — omniprésents mais plus denses dans *la Vie mode d'emploi* et *Un homme qui dort* (1967) — et jeux de genre, tel celui du jeu autobiographique sur lequel est construit *W ou le souvenir d'enfance*. Dès lors, pour reprendre les propos du narrateur de *QPV* :

> je conseille au lecteur, ou plutôt, je ne saurais trop lui conseiller de relire [...] tout le texte (p. 97-98).